

Wahrnehmung und Gebrauch unlesbarer Schrift in der modernen bildenden Kunst

Julian Polberg

1. Einleitung

»Schriftlichkeit« im Kontext des Posthumanismus einer Neubestimmung zu unterziehen, bedeutet zunächst eine kritische Einschränkung des kultur- und wissenschaftlichen Gemeinplatzes, demzufolge der Begriff primär ein den Menschen kennzeichnendes Vermögen bezeichnet. »Schreiben und lesen ist etwas, das Menschen tun« – so ließe sich das Alltagsverständnis benennen, das gegenwärtig besonders durch Fortschritte auf dem Feld der künstlichen Intelligenz und der Computerlinguistik herausgefordert wird. Während angesichts KI-gestützter Textgeneratoren, Übersetzungsmaschinen und Texterkennungsssoftwares die Annahme nicht-menschlicher Handlungsinstanzen, die zu lesen und schreiben vermögen, naheliegt, erscheint es interessant, auch die Grenzbereiche von »Schriftlichkeit« aufzusuchen, die sich automatisierten informationstechnischen Zugriffen gerade entziehen. Einen solchen Grenzbereich benennt Andrea Polaschegg mit ihrem Hinweis auf jenen »marginale[n] Strang der Kulturgeschichte«, den sie die »Geschichte der Wahrnehmung und des Gebrauchs unlesbarer Schrift«¹ nennt. Während computerisierte Aktanten die Zeichenhaftigkeit der Schrift prämiieren, es für sie also entweder lesbare oder gar keine Schriftzeichen gibt, scheint für Menschen selbst unlesbare Schrift stets das Potenzial einer sekundären Semantisierung und Funktionalisierung zu bewahren. So spricht etwa Helmut Glück

1 Andrea Polaschegg: Enigmatische Ästhetik. Zur Kulturgeschichte unlesbarer Schrift und ihrer künstlerischen Transformation. In: Jutta Müller-Tamm / Caroline Schubert / Klaus Ulrich Werner (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, 173–198, hier: 176.

Erwachsenen durch ein skriptural anmutendes ›Krickelkrakel‹ einüben. Ist das schon unlesbare Schrift? Gerade für die Handschrift sind, wie Sonja Neef betont, die Opposition und Wechselbeziehung der singulären *Spur* der Handbewegungen einerseits und der wiederholbaren *Abdrücke* andererseits konstitutiv.⁸ ›Abdruck‹ bedeutet aber Aktualisierung eines Schemas, einer Regel, und diese transzendiert das Singuläre immer schon zugunsten einer Gepflogenheit: »Ist, was wir ›einer Regel folgen‹ nennen, etwas, was nur *ein* Mensch, nur *einmal* im Leben, tun könnte? [...] Es kann nicht ein einziges Mal nur ein Mensch einer Regel gefolgt sein.«⁹ Regeln konstituieren also immer schon ein potenzielles Kollektiv. Im Sinne von Wittgensteins Privatsprachenargument lässt sich auch in Bezug auf Schriftlichkeit sagen: Was wir Schrift *im engeren Sinne* nennen, muss Regeln oder besser: einem System folgen, das prinzipiell von anderen erlernt werden kann. Eine Privatschrift, die nur den Schreibern verständlich wäre – in Abgrenzung zu einer Geheimschrift, deren Regeln umso besser gehütet werden müssen –, ist eine Unmöglichkeit. In diesem Sinne handelt es sich weder bei kindlichen Schreibversuchen noch bei den in der Kunstgeschichte verbreiteten »Privatikonographien« von Künstler:innen, die zwar auf »die Konvention der lesbaren Zeichen [anspielen]«, aber »letztlich nicht dechiffrierbar [sind]«¹⁰, streng genommen um Schrift.

3. Alltagserfahrungen mit unlesbarer Schrift

Begegnen wir hingegen »echten« unlesbaren Schriften im Alltag, so handelt es sich in der Regel entweder um Markierungen, die durch äußere Umstände ihrer Materialisation unlesbar geschrieben oder geworden sind (z.B. Nachlässigkeit, Verwitterung), sodass eine Zuordnung der korrumpierten *tokens* zu *types* nicht mehr zweifelsfrei möglich ist. Oder es handelt sich um solche Zeichen, die sich zwar mit relativer Sicherheit einem mehr oder weniger bekannten Schriftsystem zuordnen lassen, die zu lesen wir jedoch nicht fähig

8 Vgl. Sonja Neef: *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Kadmos 2008, 25.

9 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, 105.

10 Maria Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Diss. Aachen, Techn. Hochsch. Witterschlick / Bonn: Wehle 1991, 5.

sind. In beiden Fällen erlauben im Alltag erworbene »Wahrnehmungsschablonen«¹¹ meist eine Kontextualisierung der semantisch verschlossenen Schriftphänomene und unterbinden so übermäßige Irritation. Weder zweifeln wir daran, dass es sich tatsächlich um Schrift handelt, noch fallen wir in kindliches Erstaunen zurück. Wenn aber diese alltägliche Erfahrungsgrundlage fehlt, die ein vergebliches Suchen nach dem Sinn – man möchte sagen: gerade noch rechtzeitig – beendet, so vermag uns die unlesbare Schrift, wie Polaschegg schreibt, in eine »bemerkenswerte Unruhe«¹² zu versetzen. Wir nehmen Schriftgestalten wahr, »die zum Lesen herausfordern und sich zugleich gegenüber jeder Lesbarkeit verschließen«¹³ – sogar ohne zu wissen, ob es überhaupt etwas zu lesen gibt. Im Grenzfall zeigt sich so das von Polaschegg konstatierte »alltagsweltlich unterstellte Sinnversprechen der Schrift«.¹⁴ An diesem Sinnversprechen oder »Eigensinn«¹⁵ der Schrift scheinen auch Inszenierungen von Schriftlichkeit im Bereich der bildenden Kunst zu parasitieren, bei denen eine verborgene »referentielle Dimension«¹⁶ im sprachlichen Sinne fraglich ist. Insbesondere in der Malerei des 20. Jahrhunderts tauchen, so Maria Linsmann, vermehrt »schriftähnliche Zeichen und Strukturen [...] als Fantasie- oder Bilderschriften, als einzelne Zeichen oder Zeichenreihen, als Spur einer gestischen Schreibbewegung oder als Kritzelspur [auf].«¹⁷

4. Hieroglyphisches Schriftspiel bei Kandinsky

Das Gemälde *Zeichenreihen* (1931) (Abb. 1) von Wassily Kandinsky zeigt auf sandfarbenem, verwaschenem Grund eine Komposition mit verschiedenfarbigen geometrischen Einzelformen und zusammengesetzten Figuren. Diese

11 Waltraud Wende: Sehtexte – oder: Vom Körper der Sprache. In: Dies. (Hg.): *Über den Umgang mit der Schrift*, 302–335, hier: 319.

12 Polaschegg: *Enigmatische Ästhetik*, 181.

13 Ebd., 176.

14 Andrea Polaschegg: »diese geistig technischen Bemühungen ...«. Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmans »Der goldene Topf«. In: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink 2005, 279–304, hier: 302.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 3.

sind in vier horizontalen Reihen angeordnet, jeweils ober- und unterhalb von schwarzen Linien begrenzt. Während bereits die zeilenähnliche, diskrete Anordnung der Bildelemente – vom Titel einmal abgesehen¹⁸ – einen Verdacht erregen könnte, scheinen es zunächst eher triviale Merkmale des Bildes zu sein, die in den ersten Momenten der Betrachtung als »Initialzündung« für den Schrift-Effekt fungieren. Insbesondere die Farbgebung der Komposition, das Zusammenspiel der Hintergrundfarbe mit den kontrastreichen roten, blauen und gelben Flächen weckt in Kombination mit der räumlichen Struktur und fehlenden Tiefe des Bildes Assoziationen zu ausgemalten Hieroglypheninschriften. Erst danach fallen die Wiederholungen und Variationen der Grundformen und Figuren innerhalb der ›Zeilen‹ auf und erwecken den Eindruck eines nach bestimmten Regeln gebildeten Schriftbildes, in dem sogar die Farbdimension als potenziell semantisiert erscheint. Dennoch bleibt eine Botschaft ungreifbar. Vielmehr präsentiert sich die Komposition, einen Begriff Waltraud Wendes aufgreifend, als ›Sehtext‹, der entgegen der Monosemantizität einer idealen Übereinstimmung von produktiv intendierter und rezeptiv verstandener Information ein polyvalentes, semantisch offenes Interpretationsfeld konstituiert.¹⁹ Dabei bleiben die Versuche der Bedeutungserschließung substanziell an die Wahrnehmung des Bildes *als Schrift* gebunden. Diese wird durch die spezifische Anordnung der einzelnen Bildelemente konstruiert, wobei zwei verschiedene Vorgänge der Schriftwahrnehmung miteinander verkettet werden. Polaschegg schreibt:

»Je weniger Einzelzeichen die beschriebenen Flächen füllen, desto stärker ist ihr hieroglyphischer Effekt, desto größer die Resistenz des Blicks gegen die Sogwirkung der Zeile und desto eher tendieren die Schriftgestalten dazu, als tatsächliche Figuren zu erscheinen – freilich ohne deshalb ihren skripturalen Charakter einzubüßen.«²⁰

18 In diesem Beispiel wie auch in den folgenden scheint dem Titel, der oft einen Verweis auf Schrift- oder Zeichenhaftigkeit enthält, eine Suggestivkraft zuzukommen, die für die Rezeption nicht unbedeutend ist. Die Bestimmung dieses Verhältnisses wird im hier Folgenden vernachlässigt zugunsten jener immanenten Schrift-Effekte, die auch unabhängig von der diskursiven Kontextualisierung der Werke *als Schrift* Bestand haben und für die in diesem Sinne der Titel gerade nicht den entscheidenden Unterschied macht.

19 Vgl. Wende: Sehtexte, 323.

20 Polaschegg: Enigmatische Ästhetik, 196.

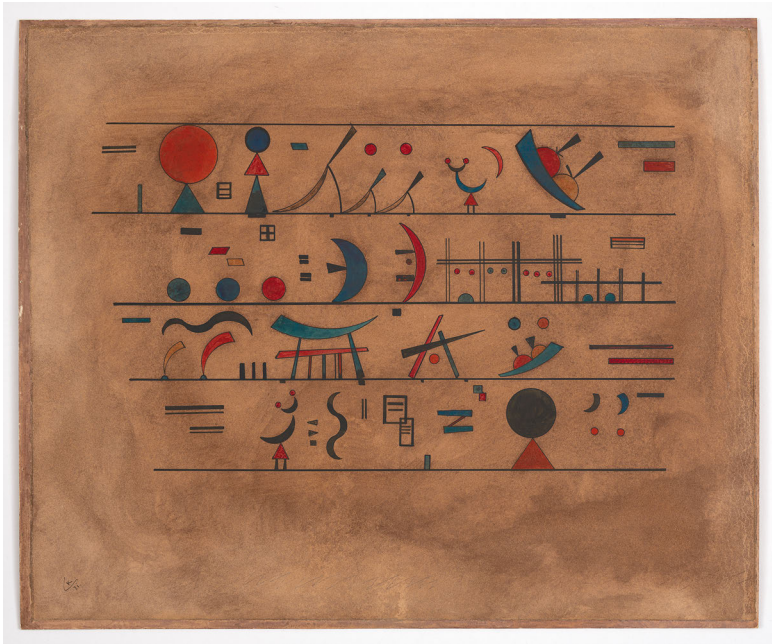


Abb. 1: Wassily Kandinsky, *Zeichenreihen*. 1931. Feder und Pinsel in Schwarz, Tempera, auf braun getöntem Velin, aufgezogen auf braun getöntem Karton, gerahmt, Blatt: 40.4 x 49.4 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Geschenk Dr. h. c. Richard Doetsch- Benziger, Basel 1939 Inv. 1939.388.

Während dies in *Zeichenreihen* gewiss der Fall ist, die distinkten Figuren also den Blick der Betrachter:innen fesseln,²¹ aktivieren zugleich die sichtbaren Begrenzungslinien, die die Komposition durchkreuzen, als eigenständige Bildelemente in der Betrachtung textuelle Sehgewohnheiten der topografischen Zeilenorientierung:

»[Es] potenziert sich das Sinnversprechen der unlesbaren *Zeichen* zu dem eines gesamten *Textes* – eines Textes, der perzeptiv erzeugt wird im Prozess

21 Vgl. ebd., 182.

eines klang- und referenzlosen Nachvollzugs der linearisierten Schriftgestalten von ihrem kenntlichen Anfang bis zum ebenso kenntlichen Ende.«²²

Letzteres bestätigt auch Linsmann, wenn sie bemerkt, man habe »fast den Eindruck, dieses Bild Zeichen für Zeichen und Streifen für Streifen von links nach rechts und von oben nach unten lesen zu können.«²³ Die Verschränkung gegenläufiger Wahrnehmungseffekte bedingt in *Zeichenreihen*, dass der Blick bei der Betrachtung stetig zwischen den Einzelzeichen und dem Nachvollzug ihrer linearen Abfolge changiert. Die erzielte »Verdopplung« der Aufmerksamkeit ist entscheidend für die Lenkung der Rezeption, in der das Nacheinander geometrischer Einzelfiguren, die einer ikonischen Semantisierung durchaus aufgeschlossen sind, so den Charakter einer abstrakten Bildgeschichte anzunehmen vermag. Damit ist wiederum eine Verbindung zur Hieroglyphenschrift gezogen, die, wie Jan Assmann betont, ungeachtet ihres phonetischen Gehalts »jedes Schriftzeichen als Bild behandelt«.²⁴ Insbesondere Tempelinschriften zielen, so Assmann, gelegentlich auf einen ›bildkryptographischen‹ Effekt²⁵: »Die Schriftzeichen sind so ausgewählt und gestaltet, daß sie wie Figuren eines Bildes aussehen. Erst der zweite Blick entdeckt, daß sich in ihnen eine Schreibung verbirgt.«²⁶ Vielleicht ließe sich über Kandinskys *Zeichenreihen* im übertragenen Sinne das Gegenteil sagen: Auf den ersten Blick zeigt das Gemälde eine geheimnisvolle ›Hieroglyphenschrift‹. Erst dem zweiten Blick erschließt sich das figurale Narrativ hinter den ›abstrakten Formen‹.²⁷ In diesem Sinne kann auch bei *Zeichenreihen* mit Assmann von einem »Schriftspiel«²⁸ gesprochen werden, in dem gerade die einzelnen Bildelemente als ›Mitspieler‹ – oder Aktanten – erscheinen, die

22 Ebd., 195.

23 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 29f.

24 Jan Assmann: Zur Ästhetik des Geheimnisses. Kryptographie als Kalligraphie im alten Ägypten. In: Aleida Assmann / Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle*, Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*. München: Wilhelm Fink 1997, 313–328, hier: 319.

25 Vgl. ebd., 318.

26 Ebd.

27 Den Begriff der ›abstrakten Form‹ entwickelt Kandinsky in seinem kunsttheoretischen Aufsatz *Über die Formfrage* (*Der Blaue Reiter*, 1912). Vgl. hierzu auch Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 26: »Ein lesbarer Buchstabe wird normalerweise immer als solcher wiedererkannt und gelesen werden; ein schriftähnliches Zeichen dagegen kann zwar an Buchstaben oder Schriftzeichen erinnern, kann aber nicht als solches gelesen werden. Es erscheint in der Tat als abstrakte Form.«

28 Assman: Zur Ästhetik des Geheimnisses, 318.

im Verhältnis zur Beobachtungsinstanz eine relative Eigenständigkeit und Aktivität entfalten, insofern sie in ihrer spezifischen Zusammenstellung für die vielschichtige Rezeption einen Unterschied machen. Wie Bruno Latour schreibt: »*any thing* that does modify a state of affairs by making a difference is an actor – or, if it has no figuration yet, an actant.«²⁹

5. Unlesbare Schrift als Kryptogramm bei Klee

Eine stärkere Tendenz zur formalen Reduktion auf die bloße Linie und damit zur ›Entikonisierung‹ der Schriftfiguren zu Glyphen weisen Arbeiten Paul Klees aus der ersten Jahrhunderthälfte auf, wie z.B. *Zeichensammlung* (1924), *Pastorale* (1927), *Zeichen verdichten sich* (1932), *Pflanzen-Schriftbild* (1932) oder *Geheimschriftbild* (1934). Bemerkenswert ist darüber hinaus die frühe Arbeit *In-schrift* (Abb. 2) von 1918. Hier stehen in einem mehrreihigen Liniengeflecht schriftähnliche Elemente so dicht gedrängt beieinander, dass Grenzbestimmungen zwischen Einzelzeichen ebenso wie figürliche Assoziationen zunehmend scheitern. Insofern es sich dem Schriftbild nach nicht um ›fließende‹ Schriftspuren handelt, verschiebt sich die Wahrnehmung in Richtung einer flächigen Textur, wobei eine intendierte Leserichtung trotz der horizontalen Begrenzungslinien unklar bleibt. Arnold Gehlen wählt zur Beschreibung des Irritationseffekts von Klees Schriftspielen den Begriff des Kryptogramms und schreibt: »Das Kryptogramm [...] verunsichert [...] den Unterschied zwischen Sehen und Lesen, es lässt sozusagen den Lesesinn an und stellt ihn in Leerlauf«. ³⁰ Die Rede vom ›Lesesinn im Leerlauf‹ scheint auf einen Aspekt zu verweisen, den auch Polaschegg, wie oben anklingt, für das Sinnversprechen unlesbarer Schrift als entscheidend erachtet: Die Schriftgestalten sind »nicht allein hermeneutisch, sondern auch akustisch opak«³¹, da sie »die Aktualisierung von Lautbildern verhindern«. ³²

29 Latour: *Reassembling the Social*, 71.

30 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Eine Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Bonn: Athenäum 1960, 212 zit. n. Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 44.

31 Polaschegg: *Enigmatische Ästhetik*, 179.

32 Ebd., 182.

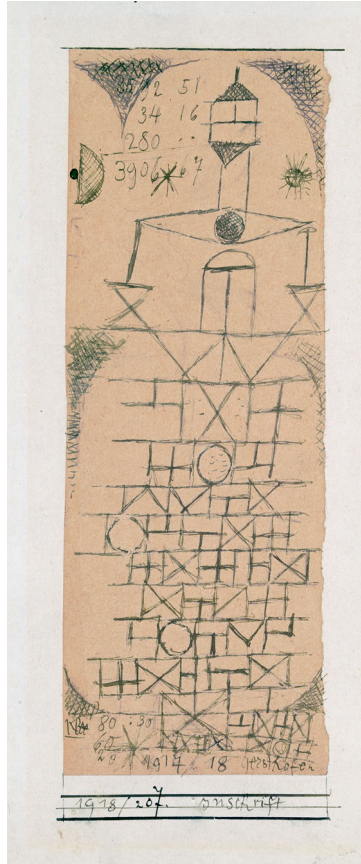


Abb. 2: Paul Klee, *Innschrift*, 1918, 207, Feder auf Papier auf Karton, 21 x 7,6/7,3 cm. Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee, Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv.

In *Innschrift* (Abb. 2) hingegen wird der »kryptografische« Effekt gerade dadurch potenziert, dass die Glyphen durchaus rudimentäre Buchstabenformen des lateinischen Alphabets wie »H«, »E«, »T«, »M«, »O«, »X« erkennen lassen, ohne dass diese jedoch einen sinnvollen Text ergäben. Während damit die

Unmöglichkeit, die Schrift »zum Klingen [zu] bringen«³³, prinzipiell aufge-
 weicht wird, konfrontiert das Werk die Betrachter:innen auf subtilere Weise
 mit seiner Unlesbarkeit, indem es sie zu Buchstabenassoziationen anregt, zu
 Entzifferungs- und Dechiffrierversuchen verführt. Während die Buchstaben
ihrer Form nach zu erkennen sind, ist es, gerade weil sie sich zu keiner sinnvol-
 len Botschaft zusammensetzen lassen, doch nicht möglich, zu sagen, dass sie
dort geschrieben stehen. Das Bild setzt damit jeden Versuch einer Zuordnung
 von Schriftgestalten, bekannten Buchstaben und Lautformen einem unhin-
 tergehbaren Zweifel aus. Betrachter:innen sind gefangen in der Versuchung,
 immer neue ›Lesarten‹ durchzuspielen, nur um immer wieder auf die Un-
 möglichkeit einer endgültigen Lesung zurückgeworfen zu werden. Damit ist
 vor allem gezeigt, dass ›Unlesbarkeit‹ in einem fundamentalen Sinne weder
 eine Eigenschaft von Objekten noch ein Unvermögen von Subjekten als Be-
 obachtungsinstanzen bezeichnet, sondern Ausdruck einer Relation ist, in der
 die Objekte, eben weil sie »beim Betrachter zunächst den Eindruck erwecken,
 in inhaltlich-literarischem Sinne lesbar zu sein«³⁴, sich mit »einer eigenen
 Beharrlichkeit, Widerspenstigkeit oder gar Aktivität geltend [machen].«³⁵ In
 diesem Sinne wird in Klees *Inschrift* rezeptiv »die Grenze zwischen Subjekt
 und Objekt unterlaufen.«³⁶ Die Linien des Bildes verwandeln sich in dem
 Moment in ›Schrift‹, in dem sie bei Rezipierenden jenen ›Buchstabensinn‹
 aktivieren, dem sie sich gerade entziehen. Umgekehrt werden auch die Rezi-
 pierenden in diesem Moment von bloßen Bildbetrachter:innen zu Akteur:in-
 nen anderer Art nämlich zu Entzifferungs- und Entschlüsselungsinstanzen
 transformiert. Mit gewissen Einschränkungen besteht hier eine Parallele zu
 dem von Michel Serres entwickelten Begriff des Quasi-Objektes. Gustav Roß-
 ler schreibt: »Das Quasi-Objekt markiert oder bezeichnet ein Subjekt im Mo-
 ment, in dem dieses mit ihm befasst ist; es weist ihm eine Rolle zu.«³⁷

33 Polaschegg: »diese geistig technischen Bemühungen ...«, 281.

34 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 133.

35 Gustav Roßler: Kleine Galerie neuer Dingbegriffe. Hybriden, Quasi-Objekte, Grenz-
 objekte, epistemische Dinge. In: Georg Kneer / Markus Schroer / Erhard Schütt-
 pelz (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt
 a.M.: Suhrkamp 2008, 76–107, hier: 76.

36 Ebd., 87.

37 Ebd., 83.

6. Spuren automatisierter Schreibgesten bei Michaux

Eine noch stärkere Konzentration auf die Performanz der Schrift als Spur einer Geste begegnet uns in den Arbeiten von Henri Michaux. Anders als die kryptografischen Schriftspiele Klees entziehen sich Michaux' spontane Zeichnungen nahezu vollständig einer Wiedererkennung bekannter Zeichenformen und verweigern sich einer Semantisierung auf diesem Weg konsequent. Tatsächlich erwecken frühe grafische Arbeiten Michaux' wie *Narration* (1927) (Abb. 3) oder *Alphabet* (1927) mit ihren wuchernden Linien nur bedingt den Eindruck, dass es sich um Schrift handelt.³⁸ Und doch gilt etwa *Narration*, wie Peter Schwenger betont, als früher Klassiker der modernen Kunstform des *Asemic Writing*.³⁹ Der Schrift-Effekt setzt gewissermaßen zeitverzögert ein, insofern es abermals die zeilenartige Anordnung der Grafismen ist, welche den Eindruck von Linearität erzeugt. Diese Linearität ist aber keine suggerierte textuelle, sondern die Spur eines Armes, welcher die planlose Hand mit dem Schreibgerät in planvoller Bahn über das Papier bewegt. Die Entstehung einer ›Schriftzeile‹ in der Wahrnehmung ist davon abhängig, wie lang der Arm die Hand an einer Stelle ›wuchern‹ lässt und mit welcher Geschwindigkeit und welchem Rhythmus er sie über das Papier treibt. Während das Sinnversprechen der ›Schrift‹ bei Michaux nahe daran ist, enttäuscht zu werden, findet in der Rezeption seiner Bilder eine (Re-)Dynamisierung der erstarrten Formen statt. »Expressing neither thoughts nor the letters that claim to convey them, these forms were meant to convey a certain interior tempo.«⁴⁰ Die Betrachter:innen werden gerade wegen der Unterdrückung jeglichen Sinnversprechens in ihren ›Leseversuchen‹ dazu motiviert, als ›Agenten der Spur‹ zu operieren, den Linien zu folgen und die ihnen zugrunde liegenden Bewegungen zu aktualisieren. Im Sinne der Indexikalität einer handschriftlichen Spur⁴¹ vergegenwärtigen Michaux' Grafismen so *im Verbund* mit den Betrachter:innen als Rückübersetzer:innen das materiale Dispositiv menschlicher und nicht-menschlicher Dinge, das ihrer Entstehung zugrunde liegt: Am Papier hängen Feder und Tuschefass, hängen Hand und Arm als Teile des menschlichen Dings ›Michaux‹.

38 Vgl. Peter Schwenger: *Asemic. The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2019, 20.

39 Vgl. ebd.

40 Ebd., 24.

41 Vgl. etwa Neef: *Abdruck und Spur*, 42f.

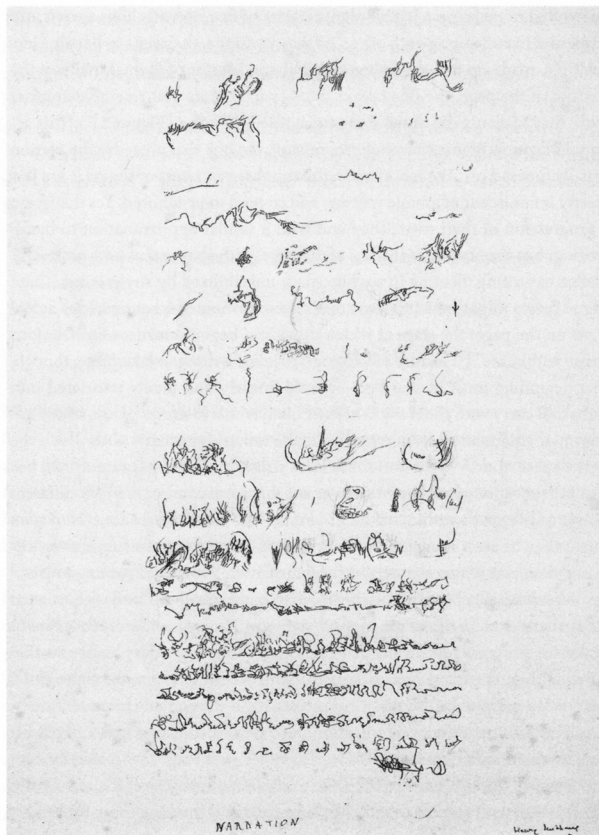


Abb. 3: Henri Michaux, *Narration*, 1927, Tusche auf Papier, Copyright Estate of Henri Michaux / SODRAC. Private collection. Quelle: Peter Schwenger: *Asemic. The Art of Writing*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2019, S. 22, Fig. 2.1.

In dieser »Operationskette«⁴², die die Bewegungen ihrer Glieder in Spuren auf dem Papier übersetzt, erscheint jedes Einzelglied in dem Maß, in dem es die grafische Spur determiniert als Aktant. Während sich die Bewegungsbahnen auch in den hermetischen Raum des Psychischen verlängern lassen, kann doch kaum mehr die Rede davon sein, dass es Michaux selbst ist, der hier »schreibt«. Nach Linsmann erprobt Michaux »Ausdruck und Dynamik des Zeichens«, um »die Regungen des Unterbewussten seismografisch auf das Papier zu bringen.«⁴³ Das Zusammenspiel der einzelnen Aktanten im Aufzeichnungsprozess soll mittels Beschleunigung möglichst automatisiert werden, »um die Bewusstseinskontrolle auszuschließen.«⁴⁴ Wie Sabine Mainberger darlegt, zielt Michaux damit auf eine Dekontextualisierung der routinierten Praktiken des Schreibens und Lesens als Körpertechniken (im Sinne Marcel Mauss'), denen über das Verhältnis »von Körper, Spuren erzeugendem Instrument und Spuren aufnehmender Fläche« ebenso wie über die »körperlichen Aspekte« des Lesens »eine Geschichte unseres (sozialisierten) Körpers«⁴⁵ eingeschrieben ist. Der Fluchtpunkt der soziokulturellen Verwobenheit des Körpers durch seine materiellen Praktiken ist in Mainbergers Verständnis die Geste, in der sich das Kollektive im Einzelnen verkörpert, zugleich aber auch die Möglichkeit einer Abweichung, von »Handlungsspielräume[n] oder, technischer und zurückhaltender ausgedrückt, [...] von *agency* [...] inmitten sozio-kultureller Konditionierung«⁴⁶ gegeben ist. Interessanterweise scheint Michaux' Versuch, »das ein für alle Mal gelernte Schreibenkönnen wieder [zu] verlernen«⁴⁷, gerade darin zu bestehen, der eigenen Intentionalität und damit der eigenen (verdächtig gewordenen) Handlungsmacht zugunsten der automatisierten Operationen und Interaktionen eines »Schreib-Akteurs-Netzwerks« auszuweichen.

42 Erhard Schüttpelz: Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten. In: Kneer / Schroer / Schüttpelz (Hg.): *Bruno Latours Kollektive*, 234–260, hier: 237.

43 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 95.

44 Ebd., 96.

45 Sabine Mainberger: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin / Boston: de Gruyter 2020, 66f.

46 Ebd., 67. Vgl. auch ebd., 31f.

47 Ebd., 68.

7. Wechselwirkungen materiell unlesbarer Schrift bei Twombly

Auch das Œuvre von Cy Twombly ist durch eine enge Beziehung zum Schriftlichen gekennzeichnet.⁴⁸ In Hinblick auf den Status unlesbarer Schrift ist zunächst auffällig, dass in seinem Werk gerade »konventionelle Zeichen«⁴⁹ eine prominente Rolle spielen – so z.B. in *Virgil* (1973).⁵⁰ Nach Linsmann lässt sich bezüglich Twomblys Schriftumgang eine Dreiteilung in lesbare Buchstaben und Ziffern einerseits, »»zeichenähnliche« Bildelemente« sowie »Nicht-Zeichen«⁵¹ (z.B. Verschmutzungsspuren) andererseits vornehmen. Während die »»zeichenähnlichen« Schriftgestalten, so Linsmann, bei Twombly mit Abstand am stärksten vertreten sind, besteht meist eine Übergängigkeit zu konventionellen Schriftzeichen, sodass eine eindeutige Zuordnung oft nicht möglich ist.⁵² Dies ist etwa der Fall in der Arbeit *Olympia* (1953) (Abb.4). Das Sinnversprechen entspringt hier vor allem der gleichzeitigen Darbietung des gut erkennbaren Wortes »OLYMPIA« mit anderen Markierungen, die sich teils durchkreuzen und überlagern und so alles andere als (eindeutig) entzifferbar erscheinen. Das Unlesbare wird in der Betrachtung durch das Lesbare affiziert, mit einer potenziellen Semantizität aufgeladen und evoziert so das Versprechen eines sinnhaft-kohärenten Textes. »Hierzu paßt«, wie Martina Dobbe bemerkt, »daß Werner Spies in *Olympia* nicht nur »Olympia, »Morte« und »Roma«, sondern »Fuck Olympia« gelesen hat.«⁵³

48 Vgl. Schwenger: *Asemic*, 59f.; vgl. Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 129.

49 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 131.

50 Vgl. Schwenger: *Asemic*, 43.

51 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 131.

52 Vgl. ebd.

53 Martina Dobbe: Buchstäblich Bild. Zur Schriftlichkeit des Bildes jenseits der Schrift: Cy Twombly. In: Wende (Hg.): *Über den Umgang mit der Schrift*, 276–301, hier: 284.



Abb.4: Cy Twombly, *Olympia*, 1957, Hausfarbe auf Ölbasis, Graphit, Wachsmalkreide auf Leinwand, 200 x 264,5 cm. © Cy Twombly Foundation. Courtesy Gagosian.

Umgekehrt scheint aber auch das Unlesbare auf das, was zunächst lesbar erscheint, abzufärben: »Even when his markings produce a recognizable word, one is aware that legibility is tenuous, provisional and liable at any moment to dissolve into illegibility«. ⁵⁴ Offenbar stehen hier konventionelle Schriftzeichen und zeichenähnliche Strukturen als im Bild tentativ unterscheidbare Entitäten in einer spezifischen, die Rezeption bestimmenden Relation, aus der heraus sich ihre wechselseitige (De-)Konstruktion *als Schrift* ergibt, sodass die »Textspuren«, mit Wende gesprochen, »zwischen lesbar und nicht-mehr-lesbar oszillieren«. ⁵⁵ Während damit zum einen deutlich wird, dass die rezipierenden menschlichen Akteure als Handlungsträger beim Lesen/Sehen von den materialen Konfigurationen der ›Schrift‹ geleitet werden,

54 Schwenger: *Asemic*, 45.

55 Wende: *Sehtexte*, 315.

zeigt sich zum anderen, dass sich diese nicht-menschlichen Entitäten, indem sie wahrgenommen werden, gegenseitig transformieren und sich ihnen somit nicht im Einzelnen, sondern nur in ihrem spezifischen Zusammenspiel untereinander und mit der Rezeptionsinstanz »agentic capacity«⁵⁶ oder »Handlungspotenzial«⁵⁷ zusprechen lässt. Entsprechend betont Erhard Schüttpelz: »Die ›agency‹ liegt im operativen Ablauf [...] und die involvierten Entitäten spielen ihre Rolle in diesem Ablauf und werden diesem Ablauf angepasst«.⁵⁸ Dabei schließen die in der Rezeption wirksamen Abläufe nahtlos an jene im Bild abwesenden Operationsketten der Produktion an. Denn entscheidend für die Wahrnehmung der unlesbaren Spuren als potenziell lesbare Schrift scheint neben ihrer Kollision mit lesbaren Buchstaben der für Twombly charakteristische eruptive Gestus zu sein, mit dem sie hervorgebracht sind. Dieser signalisiert ein hohes Tempo der Inskriptionen, bricht teilweise abrupt ab, um erneut anzusetzen oder das Hervorgebrachte durchzustreichen, zu »überschreiben« und trägt in diesem Sinne performative Züge eines Schreibaktes, der zwar nachlässig und unentschieden, aber dennoch nicht ziellos voranschreitet und in diesem Sinne die Zuschreibung agentieller Intentionalität in der Rezeption erst ermöglicht. Ähnlich wie bei Michaux entspringt also der Schrift-Effekt des Bildes der Dynamik der grafischen Geste, sodass Dobbe von einer »Bild-Welt im Schreib-Fluß«⁵⁹ spricht, welche die Rezeption in das Spannungsfeld von Lesen und Sehen stellt und implizite Wahrnehmungsstrukturen sichtbar werden lässt.⁶⁰ Dieses für Schrift konstitutive Spannungsverhältnis wird in anderen Arbeiten wie z.B. *Panorama* (1955) auch dadurch betont, dass Twombly der »referenzielle[n] [...] Funktionalisierung von Schrift – materialiter – Widerstände entgegen[setzt]«⁶¹, indem er die unlesbaren Schriftgestalten und damit den »Gegensatz von Linie und [...] Grund – die Bedingung der Möglichkeit von Zeichen, Zeichnen und Schrift«⁶² selbst verwischt. Stärker als die zuvor vorgestellten Beispiele scheinen die

56 Diana Coole: Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialisms in the Political Sciences. In: *Millennium. Journal of International Studies* 41.3 (2013), 451–469, hier: 457. DOI: <https://doi.org/10.1177/0305829813481006> (29.12.2021, 23:54)

57 Schüttpelz: Der Punkt des Archimedes, 242.

58 Ebd., 243.

59 Dobbe: Buchstäblich Bild, 281.

60 Vgl. ebd.

61 Ebd., 296.

62 Ebd., 290.

Werke Twomblys also die oben angeführte Alltagserfahrung der Begegnung mit materiell unlesbar geschriebener oder gewordener Schrift wie »Graffiti, [...] öffentliche[n] Wandkritzeleien oder [...] teilweise ausgelöschte[n] Schrift- und Zeichenspuren auf Schultafeln«⁶³ zu adressieren und hieraus ihr Sinnversprechen zu beziehen. Insofern Twomblys Arbeiten damit gerade jenen für die »rekursiven Operationsketten«⁶⁴ des Zeichnens und Schreibens fundamentalen »Prozess der Artikulation«⁶⁵ aushebeln, »der Signal und Rauschen, Botschaft und Medium, Form und Materie, Kommunikation und Kalligraphie, Figur und Grund unterscheidet«⁶⁶, ließe sich auch sagen, dass sogenannte »operative Ontologien« im Sinne Bernhard Siegerts als den Kulturtechniken eingeschriebene abstrakte Entitäten in der Rezeption eine (negative) Rolle spielen.

8. *Asemic Writing* zwischen Handschrift und Typografie

Die hiesige Sammlung von Beispielen der Wahrnehmung und des Gebrauchs unlesbarer »Schrift« in der bildenden Kunst ist notwendig kursorisch und unvollständig. Sie wäre aber überdies antiquiert ohne eine Auseinandersetzung mit der Richtung des sogenannten *Asemic Writing*. Während das Phänomen unlesbarer (Pseudo-)Schriften, wie gezeigt wurde, in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht neu ist, wurde die Bezeichnung *asemic* (rückwirkend) erst in den späten 1990er Jahren von den *visual poets* Tim Gaze und Jim Leftwich geprägt.⁶⁷ Die Minimaldefinition von Schwenger lautet: »asemic writing is writing that does not attempt to communicate any message other than its own nature as writing [...] replacing the expected message with an unexpected focus on the material configurations of the markings on the page.«⁶⁸ Es handelt sich also um ein Programm, welches noch stärker als die bereits vorgestellten Ansätze die Reflexion von Schriftlichkeit zum exklusiven Gegenstand der künst-

63 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 130 mit Bezug auf Assoziationen Roland Barthes'.

64 Bernhard Siegert: Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten. Die *operativen Ontologien* der Kulturtechnik. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8.2 (2017), 95–114, hier: 99.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Vgl. Schwenger: *Asemic*, 1f.

68 Ebd., 1f.

lerischen Auseinandersetzung erhebt. Als eine sich gegenwärtig besonders über das Internet verbreitende Kunstform wurzelt *Asemic Writing*, so Schwenger, maßgeblich in der Krise der Handschrift am Ende des 20. Jahrhunderts und bedient sich eben darum vorzugsweise dieses Mediums.⁶⁹ »Distanced by disuse, handwriting becomes strange; it offers itself as a new subject of exploration, precisely because it has rather suddenly become old.«⁷⁰ Handschrift erscheint als ein intuitiver Erstzugang zur Produktion asemischer »Schrift«, insofern die im Zuge der Schriftsozialisation erlernten und verinnerlichten Bewegungsmuster des Handschreibens auch die Hervorbringung schriftähnlicher Spuren ermöglichen, welche vertraute Buchstabenformen gerade vermeiden. Ausgehend hiervon interessiert sich der britische Grafikdesigner und *asemic artist* Christopher Skinner für die Transformationen, denen solche grafischen Zeichen unterworfen werden, wenn sie von der Handschrift in ein typografisches Medium transponiert werden. Im Gespräch mit Schwenger äußert er: »Chirographic and typographic developments [...] are related but separate. [...] I am interested in the juxtaposition of the two and how each can work together and ›play off‹ each other.«⁷¹ Für sein Buch *Four Fools* (2011) fertigte er auf der Grundlage seiner »automatic, handwritten script, developed over years of filling up pages in dull meetings«⁷², einen digitalen Typensatz an. Er schreibt weiter: »I decided to take it a step further and *see if there was any natural structures forming in my sketches*, and to work it up into some format that could be converted into type. (Herv. JP)«⁷³ Bei diesen »natürlichen Strukturen« handelt es sich um repetitive Muster, welche sich der Schriftspur »einschreiben«, während sie sich zugleich der Intentionalität des Schreibers entziehen. Die Examinierung der »Handschrift« für eine Konvertierung »into type« lässt – entgegen Polascheggs Rede vom »Eigensinn«⁷⁴ – geradezu ein »Eigenleben« der Schrift sichtbar werden, welches sich aus der individuellen,

69 Vgl. ebd., 3–6, 10.

70 Ebd., 10.

71 Christopher Skinner zit. n. Schwenger: *Asemic*, 129.

72 Christopher Skinner: New Asemic Script #1. In: *Lestaret. Graphic design and other things by Christopher Skinner*, Blog-Eintrag vom 23.04.2013, URL: <https://lestaret.wordpress.com/2013/04/23/new-asemic-script-1/> (29.12.2021, 23:56).

73 Christopher Skinner: An Asemic Font? In: *Lestaret. Graphic design and other things by Christopher Skinner*, Blog-Eintrag vom 19.7.2010, URL: <https://lestaret.wordpress.com/2010/07/19/an-asemic-font> (29.12.2021, 23:57). Siehe hier insbesondere die Abbildungen.

74 Polaschegg: »diese geistig technischen Bemühungen ...«, 281f., 302.

aber unbewussten Dynamik habitueller Schreibgesten speist. Es zeigt sich: Auch die ›Handschrift‹, die ohne jede intendierte Referenz auf einen skriptografischen Code hervorgebracht wird, ist niemals rein singulär, sondern wiederholt sich notwendig in den individuell verinnerlichten Bahnen soziokulturell tradierter Schreibhandlungsschemata. Ohne gezielt einer Regel zu folgen, wird sie stets eine Regelmäßigkeit aufweisen. Ganz im Sinne Mainbergers bleibt der Geste das Kollektiv eingeschrieben und erweist sich so als latente Handlungsdeterminante – als agentielle Kraft. Indem Skinner die wiederkehrenden skriptografischen »Bewegungsfiguren«⁷⁵ am Computer in formalisierte Glyphen überführt, also als Vorkommnisse eines noch nicht existierenden Zeichensatzes typisiert, leistet er etwas Bemerkenswertes: Er expliziert die impliziten Strukturen seiner automatischen ›Handschrift‹ und überführt die grafischen Ausdrucksformen, die das Medium unter seiner Hand entfaltet, in ein anderes Medium. In Anlehnung an Latour lässt sich sagen, dass hier auf experimentellem Weg die unsichtbare Spur des Mediums als einem Mediator zwischen dem Kollektiven und Einzelnen durch ein anderes sichtbar gemacht wird:

»To be accounted for, objects have to enter into accounts. If no trace is produced, they [...] remain silent [...], literally, unaccountable. [...] This is why specific tricks have to be invented to *make them talk*, [...] to produce *scripts* of what they are making others – humans or non-humans – do.«⁷⁶

Zugleich erschafft Skinner mit diesem ›Trick‹ etwas, das trotz der semantischen Unbestimmtheit respektive Unlesbarkeit die Bezeichnung ›Schrift‹ nicht nur im übertragenen, sondern auch im engeren Sinne verdient, insofern das fixierte Glypheninventar nicht nur prinzipiell von anderen Personen erlernt und handschriftlich aktualisiert werden kann, sondern darüber hinaus als ein nur vorläufig inhaltsleerer Code durch Einführung von Kombinationsregeln prinzipiell semantisierbar ist.

9. Schluss

Aber die Unterscheidung zwischen ›echter‹ und ›Pseudo‹-Schrift scheint da, wo Referenzialität und Konventionalität verschwimmen oder ganz verschwin-

75 Ebd., 280.

76 Latour: *Reassembling the Social*, 79.

den, wo sich die ›Schrift‹ ihrer Lesbarkeit entzieht, nicht mehr die entscheidende zu sein. Dem alltagsweltlich unterstellten Sinnversprechen der ›Schrift‹ geht ihre Wahrnehmung *als Schrift* – die es durchaus ›nicht besser weiß‹ – immer schon voraus. Diesbezüglich machen die vorgestellten Beispiele deutlich, dass gerade in Grenzbereichen des Schriftlichen nicht-menschliche Entitäten als Aktanten auftreten können, insofern sie in spezifischen Zusammenstellungen und Operationsketten für die Wahrnehmung und den Gebrauch *als Schrift* einen Unterschied machen. Dabei wird in dem Maß der Eindruck von Schriftlichkeit erzeugt, in dem die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten Schemata und Praktiken des kollektiven Schriftumgangs adressieren, womit auch das im Alltag meist vom Lesen verdeckte ›Schriftsehen‹ in seinen soziokulturellen Implikationen potenziell sichtbar wird.